

OLIVER TWIST E OS CAPITÃES DA AREIA

*Georgina da Costa Martins**

RESUMO:

Este texto pretende investigar a representação literária da infância pobre a fim de promover o aprofundamento de questões relativas ao tema, como ainda ressaltar as semelhanças e diferenças entre as diversas formas de narrar e de compreender a infância. Configuram-se em material de análise algumas narrativas brasileiras e europeias que têm por protagonista a infância pobre, cuja principal condição é a carência dos meios necessários para sobreviver de forma mais digna.

PALAVRAS-CHAVE: Infância; Literatura; Pobreza.

O livro do irlandês Jonathan Swift, *Modesta proposta e outros textos satíricos*, pelo fato de se constituir em uma crítica mordaz à situação da infância pobre e abandonada da Europa pré-Revolução Industrial — configuração histórica que contribuiu de forma bastante significativa para a exclusão e o confinamento de uma infância que se desejava invisível — será enfocado como narrativa de apoio às análises de *Oliver Twist* e *Capitães da areia*, romances que, apesar de separados por significativa distância — tanto do ponto de vista geográfico quanto temporal —, deram conta de representar a infância pobre, feia e rejeitada da Europa e do Brasil, dos séculos XIX e XX. Uma infância que nasceu e cresceu à margem de dois importantes processos de modernização de país.

Exatamente um século depois de *Oliver Twist* (1837), Jorge Amado publica o romance *Capitães da areia* (1937), inaugurando no Brasil a temática da criança abandonada e infratora. Essa representação trouxe à tona o problema de crianças e jovens que peram-

* Doutora em literatura brasileira pela Faculdade de Letras da UFRJ. Integra a equipe de pesquisa em literatura infantil e juvenil da FL/UFRJ. Escritora de livros infantis e juvenis.

bulavam pelas ruas de Salvador. Uma infância muito diferente do modelo até então concebido pela literatura brasileira, plasmado, por exemplo, nos textos de Olavo Bilac e Coelho Neto, escritores que, embora tenham, igualmente, se mostrado sensíveis ao tema da criança pobre, arquitetaram suas narrativas pautados pelo mito da infância obediente e feliz a qualquer custo, conforme podemos constatar no livro que reúne contos dos dois autores, cujo título é *Contos pátrios*. A título de ilustração, elegemos um conto de Coelho Neto, publicado em 1904, “O rato”.

Vivia de esmolas num estreito e úmido quarto de estalagem, onde mal cabiam os móveis: a cama onde jazia prostrada a moléstia, uma pequena mesa, duas velhas cadeiras e uma arca. Acompanhava-a o filho, um rapazola de nove anos, sadio e robusto, de uma tal viveza que todos na estalagem não o conheciam senão pela alcunha: o Rato. Era um dos primeiros que acordavam e, ainda escuro, fazia toda a limpeza do aposento, mudava a água nas bilhas, deixava ao alcance da mão da paralítica a cafeteira e o pão, e saía cantarolando. Saía, porque a mãe, julgando-o ainda tenro e fraco para o trabalho e não dispondo de recursos para manter-se, pedira um atestado ao médico que, por misericórdia a tratava e, entregando-o ao pequeno, dissera: — Vai e fica à porta das igrejas: e aos que passarem mostra esse papel e pede uma esmola para tua mãe.[...]

“Passei o dia todo vendendo jornais, primeiro os da manhã, depois os da tarde; e à noite o Vicente convidou-me para acompanhá-lo até a porta do Liceu, onde aprende, e onde quero que mamãe me faça entrar, para que eu não ande a pedir aos outros que me ensinem a apregoar as notícias dos jornais. Hoje ganhei mais do que ontem: e estou contente, mamãe, porque ninguém me tomou por vadio.” (BILAC; NETTO, 1931)

A partir da leitura de “Contos pátrios”, concluímos ser a preocupação de Coelho Neto, muito mais do que denunciar a realidade da criança pobre, difundir um modelo de infância que pudesse ser tomado como exemplo. Uma infância cuja condição de pobreza não poderia interferir na formação de uma personalidade virtuosa — nesse sentido, submissa, conformada e adaptada a toda sorte de adversidade.

Quanto a Jorge Amado, podemos reconhecê-lo como herdeiro direto do escritor inglês; muito embora essa herança não o aprisione à condição de um mero repetidor de temas e estilo, principalmente porque seu romance não só amplifica os problemas origi-

nalmente apontados por Dickens, como ainda tem a ousadia de colocar em cena a humanidade, a sensibilidade e a coragem dos pequenos infratores da lei e da ordem pública, valores que nosso escritor inglês reservou apenas para o pequeno Oliver.

Todavia, alguns anos antes, Jonathan Swift, indignado com a situação de miséria do seu país, deu início à narrativa satírica que ele chamou de “*Modesta proposta*: Para evitar que as crianças dos pobres da Irlanda se tornem um fardo para seus pais ou para seu país, e para torná-las benéficas ao público” (SWIFT, 2002, p. 23).

Com este prólogo, o autor anuncia sua irônica proposta para acabar com a fome dos irlandeses. Para tanto, a população deveria incluir em seu cardápio a ingestão de carne de crianças. Ressaltando, no entanto, que a carne de crianças ricas, por serem as mesmas bem nutridas, poderia render fartos e nutritivos guisados. A narrativa é uma resposta paródica a um texto científico da época¹, que propunha a ingestão de carne humana como solução para acabar com a fome extrema.

Um americano muito entendido, conhecido meu em Londres, assegurou-me que uma criancinha saudável e bem tratada é, com um ano, um alimento realmente delicioso, nutritivo e completo, seja cozida, grelhada, assada ou fervida; e não tenho dúvidas de que possa servir igualmente para um guisado ou um ensopado. (SWIFT, 2002, p. 23)

Nascido em Dublin no ano de 1667, Swift foi considerado um dos maiores escritores satíricos do seu tempo, pois se utilizava da ironia para combater o que julgava absurdo. Tornou-se popular com *Viagens de Gúliwer*, livro de aventuras, tradicionalmente conhecido como livro infantil, mas que, segundo o autor, fora feito para agredir e não para distrair seus leitores; intenção radicalizada em *Modesta proposta e outros textos satíricos*. Neste livro, ao satirizar a posição do padre Robert Burton, autor de *Anatomia da melancolia*, para o qual a miséria e a mendicância eram resultados do estado depressivo de alma, o escritor

¹ Não há referência da autoria do texto que inspirou Swift, mas há informações sobre o jesuíta Henrique de Villalobos que no século XVIII na Summa de teologia e moral canônica argumentou que se a medicina utilizava carne humana na confecção de medicamentos por que então um homem faminto e miserável não poderia se alimentar da carne de seu semelhante. É possível que Swift tenha lido a Summa, principalmente por conta de sua carreira religiosa na Igreja Anglicana.

nos dá a exata dimensão da pobreza nada melancólica, que perambulava pelas ruas de uma Irlanda miserável:

É melancólico para os que andam por esta grande cidade ou viajam pelo interior ver as ruas, as estradas ou a soleira dos casebres apinhadas de mendigas seguidas por três, quatro ou seis crianças, todas em andrajos e importunando todos os transeuntes pedindo esmola. (SWFIT, op. cit., p. 19)

A narrativa tem por contexto a era pré-Revolução Industrial, quando a Irlanda enfrentava o flagelo da fome, situação que perdurou até fins do século XIX, como relatou Engels, ao contrapor a beleza natural da ilha britânica com o estado de penúria em que vivia seu povo. Foi esse o cenário, cujo pequeno trecho reproduzimos abaixo, que inspirou Swift a elaborar tão insólita proposta:

Em compensação, os bairros pobres de Dublin são o que de mais horrendo e repugnante existe no mundo [...]. São enormes e a sujeira, a inabitabilidade das casas e o mau estado das ruas vão além da imaginação. (ENGELS, 2010, p.77)

Na ocasião da publicação de *Modesta proposta* (1729) ainda faltava mais de um século para o nascimento de Oliver e seus companheiros de infortúnio; no entanto, o cenário londrino que acolheu o pequeno órfão em quase nada diferia daquele que inspirou, ou, mais apropriadamente, irritou e indignou o sarcástico “gourmet” irlandês que, como legítimo representante de uma camada privilegiada da sociedade, manejava com maestria a figura de retórica mais apropriada à construção de narrativas de caráter crítico-social, a ironia.

Kierkegaard, em seu clássico estudo sobre essa figura, onde defende sua importância a partir de um inventário sobre a origem e história do termo, afirma que

A figura de linguagem irônica supera imediatamente a si mesma, na medida em que o orador pressupõe que os ouvintes o compreendem, e deste modo, através de uma negação do fenômeno imediato, a essência acaba identificando-se com o fenômeno. Se às vezes ocorre que um tal discurso irônico vem a ser mal compreendido, isso não é culpa do falante, a não ser na medida em que ele foi se

meter com um padrão tão malicioso como a ironia, que tanto gosta de pregar peças aos seus amigos, como aos seus inimigos. (KIERKEGAARD, 1991, p. 214)

O pensador atribui à ironia o mesmo grau de importância que a dúvida tem para o pensamento científico. Para ele, assim como a ciência não sobrevive sem a dúvida, “nenhuma existência autenticamente humana é possível sem a ironia”. Diz ainda que:

A ironia limita, finitiza, restringe e com isso confere verdade, realidade, conteúdo. Ela disciplina e pune, e com isso dá sustentação e consistência. A ironia é um disciplinador que só é temido por quem não o conhece. (id, p.275)

Nesse sentido, o caráter corrosivo e crítico de *Modesta proposta* parece ter contribuído de modo significativo na formação do pensamento crítico de autores que o sucederam.

Calculei que uma criança recém-nascida pesa em média umas doze libras e que, num ano solar, se razoavelmente bem cuidada, aumentaria para vinte e oito libras. Admito que essa comida seria um tanto cara, portanto muito apropriada para os senhores de terra que, tendo devorado a maioria dos pais, parecem ter maiores direitos sobre os filhos. (SWIFT, p.19)

Ainda que Dickens não tenha lido Swift, o que nos parece improvável, a ironia com que se referiu aos responsáveis por proteger a infância abandonada na Inglaterra do seu tempo provavelmente contribuiu para uma reflexão sobre a questão da infância desvalida daquele período. Hipótese recentemente confirmada em material pesquisado no site do “Projeto Dickens”², onde estudiosos do escritor declaram que *Oliver Twist* ajudou a mobilizar a população da Grã Bretanha contra as condições dos reformatórios da época.

O romance foi originalmente publicado em capítulos mensais na revista *Household Words*; a publicação em livro só ocorreu no ano seguinte, assim mesmo depois de muitas dificuldades enfrentadas por seu autor. Tais dificuldades, explicadas por Dickens no prefácio, deveram-se ao fato de seu romance não se ocupar de “gentes” da alta estirpe da

² <http://dickens.ucsc.edu/research.html>

Inglaterra vitoriana — período em que a riqueza se achava concentrada nas mãos da burguesia britânica, ao mesmo tempo em que a classe trabalhadora era intensamente explorada.

Pareceu circunstância chocante e grosseira que algumas das personagens destas páginas tenham sido escolhidas dentre as mais criminosas e degredadas da população de Londres; que Sikes seja ladrão e Fagin um receptor de artigos roubados; que os meninos sejam batedores de carteiras e a menina, prostituta. (DICKENS, 1983, p.7)

Nascido em 1812 e falecido em 1870, Charles Dickens é considerado um dos maiores representantes da literatura inglesa. Filho de pais pobres, viu-se obrigado a trabalhar como operário em uma fábrica de graxa dos 11 aos 14 anos, em regime diário de quatorze horas de trabalho, como uma das consequências da prisão de seu pai, condenado por endividamento.

Aos 15 anos tornou-se escrevente de cartório e aos 20, repórter do maior jornal londrino da época. Depois de uma infância e parte da adolescência de muitas dificuldades, Dickens recebeu uma herança de família, o que lhe permitiu viver de literatura até o fim da vida.

Em 1850 passou a publicar semanalmente os capítulos de todos os seus romances na *Household Words*, onde Dickens também relatava os acontecimentos mais importantes da época e que, vendida por um valor irrisório, fazia muito sucesso com a população. No ano de 1866, a atriz vitoriana Ellen Terry³ declarou que a publicação era a coisa que mais a fazia sentir saudades de Londres. Em seu depoimento, ela diz lembrar-se do alvoroço que era a chegada desse material às ruas. Este periódico foi publicado até a morte do escritor.

Durante toda sua vida Dickens dedicou-se, tanto em seus romances quanto na crônica semanal, a tornar visíveis os assuntos que a elite londrina da época queria escondidos, como a miséria que perambulava pelas ruas, o abandono de crianças e a situação

³ <http://www.buckingham.ac.uk/djo>

aviltante do sistema penal da Inglaterra vitoriana, assunto preferido do autor. Segundo Peter Gay (2010, p. 52), a lei inglesa era considerada por Dickens mais nefasta do que muitos dos crimes que punia.

Vítimas da Revolução Industrial, Dickens e *Oliver Twist* têm pelo menos dois episódios em comum em suas trajetórias: a prisão paterna por dívida e a exploração pelo trabalho. Aproximação que, no entendimento desta tese, em muito contribuiu na estruturação de um narrador assaz solidário, não só com o sofrimento de sua personagem principal, mas também com o daqueles que identificava igualmente vítimas de tão cruel desigualdade social, muito embora desempenhassem funções criminosas, como é o caso de Nancy, mulher do criminoso Sikes, e de Charley Bates, um dos meninos batedores de carteira do bando de Fagin. Para ele, Dickens, ao final do romance, reservou um futuro promissor.

Charley Bates, apavorado com o crime do Sr. Sikes, começou a refletir se, afinal de contas, uma vida honesta não seria melhor. Chegando à conclusão de que certamente seria, voltou as costas às práticas do passado, resolvido a regenerar-se numa nova esfera de ação. Lutou duramente e sofreu muito durante algum tempo, mas graças à sua disposição alegre e às suas boas intenções, venceu por fim; e depois de ter sido criado de lavoura e ajudante de carroceiro, é, agora, o mais jovial criador de gado em todo o Northamptonshire. (DICKENS, 1983, p. 487)

Ainda que sobre a morte de Nancy reverberem os ecos do projeto estético da tradição romântica, cujos finais reservados às prostitutas eram, na grande maioria, trágicos, temos de reconhecer que, diante das circunstâncias que se impuseram à trajetória dela, Dickens não teve outra saída a não ser matá-la, e se essa morte se deu em situação tão bárbara foi em decorrência do aprisionamento da personagem em contexto da mais insólita miséria engendrado pela Revolução Industrial. Segundo Gay, a caracterização de Nancy desagradou a muitos dos leitores do autor, que o acusaram de ter criado uma prostituta inteiramente idealizada, acusação refutada de forma apaixonada por Dickens.

A escolha de Nancy e não Charles Bates como vítima de assassinato pode ter sido resultado da forma como Dickens concebia a infância, uma vez que, para ele, na contra-

mão do senso comum da época, até mesmo crianças inteiramente envolvidas em práticas criminosas eram passíveis de recuperação, bastava que para isso a sociedade tivesse uma postura de honesta solidariedade e acolhimento para com elas, diferente das instituições que, na Inglaterra vitoriana, eram responsáveis por cuidar das crianças pobres e abandonadas, conforme uma das muitas denúncias de Dickens no romance em questão:

Twist e seus companheiros sofreram as torturas da lenta subalimentação durante três meses; até que, por fim, achavam-se tão vorazes e loucos de fome, que um menino, alto demais para sua idade e que não estava acostumado a esse tratamento, porque seu pai havia possuído um pequeno restaurante, deu a entender tenebrosamente a seus colegas que, a não ser que lhe dessem outra tigela de papas cada dia, recrava-se ver-se impelido, qualquer noite, a comer o rapaz que dormia ao lado dele, que acontecia ser um menino magro, de idade tenra. (ibid, p.26)

A ameaça canibalesca, que retoma a ironia de *Modesta proposta*, aparece em muitos textos que tratam do tema da fome nesse período — sejam eles literários ou não —, configurando-se em mais um elemento denunciador do caráter insólito dessas narrativas. Se aqui o insólito da situação é forjado pelo narrador, há inúmeras outras passagens do texto em que as circunstâncias em que vivem as personagens miseráveis são tão absurdas que não carecem de nenhum recurso estilístico para iluminá-las, como no trecho em que Oliver conhece “Raposa Manhosa”, alcunha de um dos meninos do bando de Fagin. O jovem ladrão pergunta ao menino se ele conhecia o moinho, como eram chamadas as esteiras de tração humana existentes nas prisões da Inglaterra. Um tipo de máquina que funcionava como um moinho, onde os presos eram obrigados a caminhar sem parar, a fim de movimentá-la para moer grãos.

[...] — Bah, como está verde ainda — exclamou o jovem cavalheiro. — Um bico é um magistrado, e quando te mandam caminhar por ordem do bico, não segues em frente, mas sempre subindo, sem nunca descer. Nunca estiveste no moinho?

— Que moinho — interrogou Oliver.

— Que moinho! Ora, o moinho, o moinho que toma tão pouco espaço que trabalha dentro de uma cadeia de pedra, e trabalha melhor quando a gente respira mal do que quando respira bem, porque então ninguém o faz funcionar. (ibid, p. 77)

O cenário que Dickens nos descortina nesse romance, guardadas as diferenças estilísticas, é o mesmo de Engels em obra que nunca pretendeu ser literária, mas, que ainda assim, devido à erudição aliada à paixão do escritor pelo tema, pode ser revisitada quase como um bom romance realista sobre o contexto da classe operária na Revolução Industrial. Diz Engels em um dos trechos do livro:

Por ocasião de uma necropsopia, realizada em 14 de novembro de 1843 [...] no cadáver de Ann Galway, mulher de 45 anos, os jornais descreveram a casa da falecida nos seguintes termos: morava [...] com o marido e o filho de dezenove anos, em um pequeno quarto onde não havia cama ou qualquer outro móvel. Jazia morta ao lado do filho, sobre um monte de penas espalhada sobre o corpo quase nu, porque não havia lençóis ou cobertores. As penas estavam de tal modo aderidas à sua pele que o médico só pode observar o cadáver depois que o lavaram — e encontrou-o descarnado e todo marcado por picadas de insetos. Parte do piso do quarto estava escavado e esse buraco servia de latrina à família. (ENGELS. op. cit., p. 73)

E sobre situação similar diz o narrador de Dickens:

Não havia luz no quarto, mas um homem estava sentado em frente do fogão vazio. Uma mulher velha também havia puxado um banco baixo para a lareira fria e estava a seu lado. Havia algumas crianças esfarrapadas no outro canto e, num pequeno recesso, defronte da porta, jazia no chão uma coisa coberta com uma manta velha. Oliver estremeceu ao lançar os olhos pra lá, chegando mais perto do patrão porque, apesar da cobertura, percebera que ali estava um cadáver. (op. cit., p.54)

A situação da infância na Inglaterra desse período nos obriga a refutar a principal consideração de Phillippe Ariès sobre a forma como a sociedade moderna pensava a infância. Para o historiador, esse conceito, inexistente na Idade Média, uma vez que a criança era vista e tratada como uma miniatura de adulto, foi uma invenção da modernidade ocidental, período em que as crianças passaram a ser protegidas e cuidadas. Diante de tal afirmação, nos perguntamos qual a diferença, do ponto de vista do cuidado e da proteção, entre os adultos em miniatura da sociedade medieval e essa infância do século XIX que perambulava pelas ruas de Londres, tão bem retratada por Dickens e Engels?

Oliver Twist é publicado três anos depois da reforma da Lei dos Pobres, que, em um de seus artigos, abolia a obrigação de a comunidade ajudar seus pobres. Criada em 1601, a lei previa, ainda, subsídios aos agricultores em dificuldades. A partir das mudanças, são criadas as *workhouses*, casas de trabalho, execradas pelos pobres em função das péssimas condições que ofereciam. Nelas, os miseráveis eram confinados e obrigados a desempenhar apenas funções que não competissem com a indústria privada, como quebrar pedras e desfiar cordames de navios (ENGELS, 2010, p. 318). Essas casas constituíam-se em verdadeiros presídios, punindo com fome e confinamento aqueles que não cumpriam suas tarefas diárias.

A reforma da lei só aboliu os artigos que se referiam aos direitos dos pobres, mantendo os que se referiam aos deveres e às punições, como, por exemplo, a prisão daquele que fosse encontrado mendigando pelas ruas; em geral, crianças, mulheres e velhos. Dickens faz referência a essa lei já nas primeiras páginas do romance:

Após o quê, as autoridades municipais resolveram magnânima e humanamente que *Oliver Twist* fosse internado numa quinta ou, por outras palavras, que fosse despachado para uma sucursal do asilo, a umas três milhas, onde outros vinte ou trinta transgressores juvenis das leis dos pobres rolavam pelo chão o dia todo. (DICKENS, 1983, p. 17)

A lei previa ainda que a mão de obra das crianças e adolescentes dos asilos fosse oferecida a quem pudesse ensinar-lhes algum ofício, uma solução supostamente pedagógica, cujo principal interesse era a manutenção do trabalho escravo, prática a que Oliver é submetido todo o tempo.

Tanto no asilo quanto no exercício de sua função de aprendiz, Oliver enfrenta a fome e os castigos mais cruéis, como ficar trancafiado em uma espécie de solitária porque ousou pedir mais comida ao cozinheiro do asilo:

Depois de haver cometido o crime ímpio e sacrílego de pedir mais comida, *Oliver Twist* esteve durante uma semana rigorosamente preso num quarto escuro e solitário, onde a sabedoria e a misericórdia do Conselho o tinham metido. (p. 29)

Situação igualmente insólita é denunciada por Engels, a partir de uma notícia do jornal *Northern Star* de 8 de julho de 1843.

Na casa de trabalho de Greenwich, no verão de 1843, um menino de cinco anos teve por punição ficar trancado por três dias na câmara mortuária, onde teve de dormir em tampas de caixões. Esse tipo de castigo parece comum: foi aplicado a uma menina que urinava na cama durante a noite, na casa de trabalho de Herne. (2010, p. 319).

Além dessa notícia, Engels destaca os depoimentos que integram o “Relatório Sobre o Trabalho Infantil”, dos pequenos trabalhadores da indústria de cerâmica, cujo teor seria capaz de superar a mais fantástica ficção, não fossem escritores como Dickens debruçarem-se sobre a miséria da infância:

“Não como direito, dão-me somente batata e sal, nunca como carne, nem pão, não vou à escola, não tenho roupas”; “Hoje não tive nada pra comer até o meio dia, em casa não se almoça, como quase sempre batata com sal e pão, às vezes”; Esta é toda roupa que tenho, em casa não há roupa de domingo”. (ENGELS, 2010, p. 239)

Um século depois, quando as vozes da nossa revolução industrial ecoavam para além da São Paulo moderna, e o Brasil adentrava um Estado Novo, o baiano Jorge Amado descrevia o cotidiano penoso das crianças abandonadas, que perambulavam pelas ruas de Salvador, no romance *Capitães da areia*. O livro foi queimado em praça pública no ano de 1937, logo após sua publicação, o que se deveu ao fato de o escritor ter sido acusado de participar da Intentona Comunista.

Assim como Dickens, inconformado com a situação das crianças abandonadas, Jorge Amado escreveu um romance sensível e ao mesmo tempo vigoroso, constituído por personagens que parecem saltar diretamente dos bairros pobres da capital baiana para representar a própria vida nas páginas do livro.

Walter Benjamin, em livro dedicado a Baudelaire, quando se põe a analisar o olhar de escritores sobre a cidade, retoma um fragmento de Chesterton sobre a relação de Dickens com as ruas de Londres.

Dickens bem que tem, no sentido mais consagrado e mais sério, a chave da rua... O seu chão eram os paralelepípedos; os lampiões de rua eram as suas estrelas; o transeunte, o seu herói. Ele podia abrir a porta mais oculta de sua casa, a porta que dava para a passagem secreta que, ladeada de casas, tinha como teto os astros! (*apud* BENJAMIN, 2010, p. 213)

Essa forma de olhar também guiou a construção ficcional de Jorge Amado. Assim como Dickens, nosso autor baiano também possuía “as chaves da rua”.

Crianças Ladronas

As aventuras sinistras dos Capitães da Areia. A cidade infestada por crianças que vivem do furto. Urge uma providência do juiz de menores e do chefe de polícia. Ontem houve mais um assalto. (AMADO, 2010, p.9)

Com essa manchete Jorge Amado dá início ao prólogo do romance, cuja estrutura é constituída por matérias de jornal e cartas dos leitores. Dentre essas, há justificativas do chefe de polícia local e do juiz de menores sobre suas respectivas competências em relação ao problema, além de carta de uma costureira que se coloca em defesa do bando dos Capitães da Areia.

Dickens e Jorge Amado, ao abordarem os problemas da infância pobre e abandonada, o fizeram à luz de uma perspectiva que entende essa questão como sendo fruto de uma sociedade injusta e desigual. Em função desse entendimento foi que ambos optaram por tratar do problema de forma coletiva e não individual; muito embora Dickens tenha escolhido um único personagem para atuar como herói de sua trama, diferente de Jorge Amado, que optou por uma estrutura narrativa que permitiu a existência, no mesmo espaço, de vários pequenos heróis, como Pedro Bala, o Professor, o Sem Pernas, Volta-Seca, João Grande e Dora.

Nesse sentido, apesar dos inúmeros obstáculos e de toda sorte de infortúnios que tanto *Oliver Twist* quanto os pequenos heróis baianos foram obrigados a enfrentar, eles não só protegeram, como também inspiraram seus companheiros. Atitude confirmadora da função heroica que cada um deles desempenhou, ratificada também pela altivez do nome com que o bando baiano era reconhecido.

Já por várias vezes o nosso jornal, que é sem dúvida o órgão das mais legítimas aspirações da população baiana, tem trazido notícias sobre a atividade criminosa dos Capitães da Areia, nome pelo qual é conhecido o grupo de meninos assaltantes e ladrões que infestam a nossa urbe. (AMADO, 2010, p. 9)

Ainda que reconheçamos o caráter heroico das personagens de ambos os romances, é importante observar o quão diferentes foram os caminhos que o forjaram. Oliver, destituído do poder de escolha, sobreviveu, tanto à mercê das abomináveis instituições encarregadas da caridade pública, quanto do bandido Fagin; diferente dos meninos baianos, que, organizados em grupo, praticavam diariamente, à revelia da autoridade dos adultos, a luta pela sobrevivência. Nesse sentido podemos afirmar ser Oliver um herói mais frágil e solitário, presa fácil do bandido e dos meninos que integravam o bando, apesar de estes últimos terem mais ou menos a sua idade.

Voltando ao texto de Swift, podemos observar que, tanto quanto Dickens e Jorge Amado, ele não poupou críticas às instituições encarregadas de acolher os pobres. Seu alvo era a insensibilidade dos abastados em relação à miséria, e suas críticas não deram trégua nem mesmo à Igreja Anglicana, da qual era um representante. Senhores da terra, comerciantes, políticos, intelectuais e nobreza, são todos indiscriminadamente atacados pelo escritor, que não vê solução para a fome, desemprego, mendicância, falta de moradia e interesses espúrios dos que se declaravam dedicados à vida religiosa. Daí as seis principais vantagens de sua proposta.

Muitas outras vantagens poderiam ser enumeradas. Por exemplo, o acréscimo de alguns milhares de carcaças na exportação de carne em conserva; a propagação da carne suína e melhoramentos na arte de fazer bom toucinho, tão em falta entre nós por causa da grande destruição dos porcos, demasiado frequente em nossas mesas, de modo algum comparáveis ao sabor ou suntuosidade de uma criança com um ano completo, gorda e bem desenvolvida, a qual assada inteira será uma atração considerável num banquete do senhor prefeito ou qualquer outra recepção pública. (SWIFT, 2002, p. 33)

Não é objetivo deste artigo tratar de gênero quase ensaístico; no entanto, dada a singularidade de *Modesta proposta*, bem como as informações importantes que ela fornece

em relação à situação da infância pobre de uma parte da Europa, não poderíamos prescindir de sua análise.

Ao se apropriar, de forma irônica, do gênero ensaístico, Swift elabora uma paródia satírica, retomando uma construção literária muito comum na Antiguidade. Segundo Propp (1992, p. 201), a comicidade inerente a esse tipo de texto só produz efeito porque se baseia em situações, mesmo que exageradas, factíveis do ponto de vista da realidade, e a isso Propp chama de comicidade realística, que, para ele, difere da comicidade fantástica, como é o caso das hipérboles cômicas que constituem Gargântua e Pantagrue e os contos de Nossin, dando a eles um caráter grotesco e forçado. Nesse sentido, *Modesta proposta* torna-se um veemente protesto político contra o descaso dos governantes para com a pobreza da população, sobretudo para com o abandono da infância.

Já avaleiei que o custo para sustentar um filho de mendigo (em cujo rol incluo todos os arrendatários, trabalhadores e quatro quintos dos agricultores) deva girar em torno de dois xelins por ano, andrajos incluídos; acredito que nenhum cavalheiro negaria dez xelins pela carcaça de uma criança bem gordinha, a qual, como já disse, daria quatro pratos de excelente carne nutritiva. (SWIFT, 2002, p. 26)

Situação que tanto Dickens quanto Jorge Amado, via narradores solidários, transformaram em incômodo e contundente protesto literário.

Vestidos de farrapos, sujos, semiesfomeados, agressivos, saltando palavrões e fumando pontas de cigarro, eram, em verdade, os donos da cidade, os que a conheciam totalmente, os que totalmente a amavam, os seus poetas. (AMADO, 2010, p.27)
[...] uma criança abandonada, o órfão de um asilo, o escravo humilde, meio esfomeado, para ser esbofeteado e socado através do mundo, desprezado por todos, não amparado por ninguém. Oliver chorou intensamente. Se ele pudesse saber que era órfão, abandonado à relutante misericórdia dos empregados de um asilo, talvez tivesse chorado mais forte ainda. (DICKENS, 1983, p.16)

São narradores construídos sob a perspectiva de escritores que demonstram não acreditar na imparcialidade do autor em relação ao tema explorado, mas sim na capacida-

de de suscitar imediata empatia entre o leitor e os problemas que suas personagens enfrentam, conforme destacou Zélia Gatai, mulher de Jorge Amado:

A temática das crianças que vivem nas ruas continua bastante atual. Para escrever *Capitães da areia*, Jorge Amado foi dormir no tapiche com os meninos. Isso ajuda a explicar a riqueza de detalhes, o olhar de dentro e a empatia que estão presentes na história. (AMADO, 2010, p, 263)

Em Dickens, por sua vez, o recurso da ironia, amplamente utilizado, contribui sobremaneira para o estabelecimento dessa empatia, além de, certamente, ter fornecido elementos significativos e preciosos para o desenvolvimento de uma postura crítica em relação às condições sociais e econômicas da população pobre de tão conturbado período histórico.

Os inimigos do sistema do asilo não devem supor que, durante o período de seu encarceramento solitário, se tivesse negado a Oliver o benefício do exercício, o prazer da sociedade e as vantagens da consolação religiosa. Quanto ao exercício, como o tempo estivesse bem frio, permitiam-lhe que fizesse suas abluções, todas as manhãs, debaixo da bomba, num pátio empedrado, na presença do Sr. Bumble, que impedia que ele apanhasse um resfriado causando-lhe formigamentos em todo o corpo com repetidas aplicações do bastão. Quanto à sociedade, levavam-no de dois em dois dias ao salão, onde os rapazes jantavam, para ali açoitá-lo sociavelmente como advertência pública e exemplo. (DICKENS, 1983, p. 30)

Ainda que Dickens não tenha sido um revolucionário, suas críticas ao empobrecimento da população, bem como seu olhar arguto sobre o processo de favelização da cidade de Londres, resultado do grande êxodo rural que se deu com a Revolução Industrial, são presença constante em toda sua obra literária. Em *Grandes esperanças*, por exemplo, o escritor reafirma e aprimora suas críticas, já manifestadas em *Oliver Twist*, à exploração do trabalho infantil. Nos dois romances as crianças pobres, desde muito cedo, são obrigadas a desempenhar os mais diversos tipos de trabalho, principalmente as órfãs, mão de obra que não causava maiores problemas, pelo fato de não ter ninguém para reclamar por ela.

Os asilos pagavam uma espécie de dote àquele que se oferecia para adquirir um aprendiz. A medida favorecia tanto a instituição quanto o futuro empregador, uma vez que a primeira se livrava do “peso” e o segundo, além de adquirir uma mão de obra escrava, ainda recebia por isso.

A primeira vez que Oliver se viu diante do juiz que sancionava a liberação dos aprendizes foi para trabalhar de limpa-chaminés para um carvoeiro, ofício reconhecido em toda Londres da época como altamente perigoso e muitas vezes letal. As crianças que desempenhavam essa função eram constantemente acometidas de doenças pulmonares, além de sofrerem sérias queimaduras, situação que Dickens não deixou de denunciar em seu romance:

— É um ofício sujo — observou o Sr. Limbikins.
— É frequente os rapazes ficarem sufocados nas chaminés — ponderou outro cavalheiro.
— É porque umedecem a palha antes de acendê-la na chaminé quando querem descer.
— É tudo fumo e nenhuma chama. Ora, o fumo de nada serve para fazer descer um rapaz, porque apenas o faz dormir e é disso que ele gosta. Os rapazes são muito teimosos e muito preguiçosos, cavalheiros, porque, se eles ficam colados à chaminé, queimam os pés, e isso os faz lutar para se desvencilharem. (DICKENS, 1983, p. 32)

Este diálogo é travado entre o carvoeiro e o administrador do asilo, antes de levar Oliver ao Juiz, pois era dentro da instituição que se dava a negociação do dote. No entanto, o Juiz, ao olhar para Oliver, percebe o seu desespero e lhe pergunta se quer mesmo aprender o ofício de limpa-chaminés, no que Oliver começa a chorar e a implorar que não o deixe ir. Diz que prefere voltar ao castigo a que estava submetido no asilo. Surpreendentemente, o magistrado nega a contratação.

Foi o momento mais crítico do destino de Oliver. Se o tinteiro estivesse onde o cavalheiro idoso julgava que estaria, teria ali mergulhado sua pena e assinado o contrato, e Oliver seria imediatamente despachado. Mas como o tinteiro, por acaso, estivesse bem embaixo do seu nariz, o cavalheiro, como era de esperar, mirou por toda escrivaninha sem encontrá-lo; e acontecendo-lhe, na ocasião em que falava, olhar em frente, deparou com o rosto pálido e terrífica-

do de *Oliver Twist*, que, a despeito de todos os olhares admonitórios e dos beliscões do Sr. Bumble, contemplava o semblante repulsivo de seu futuro patrão com uma expressão mista de horror e medo, demasiado expressiva para não ser notada, mesmo por um magistrado de vista curta. (DICKENS, 1983, p, 36)

A surpresa diante da decisão do magistrado tem origem na forma como o narrador descreve os juízes que se encarregavam dos menores: velhos burocratas insensíveis. Descrição que nos faz supor serem inúteis as lágrimas e o apelo do menino. Parece-nos que Dickens, neste trecho, em função de priorizar seu exercício de estilo, tenha se descuidado um pouco da verossimilhança do texto, uma vez que, no capítulo seguinte, Oliver é entregue a um agente funerário para exercer todo tipo de serviço em sua casa, sob pena de voltar ao asilo e ser enviado ao mar, não para trabalhar, mas para ser afogado. Esse provável deslize de Dickens em hipótese alguma compromete a obra. E se fizemos questão de destacá-lo foi em função de contribuir para uma maior compreensão da narrativa, bem como da intenção do escritor.

A comparação entre os dois romances não se esgota apenas no nível das semelhanças, sobretudo porque as diferenças são bastante significativas e reveladoras dos contextos e dos períodos em que foram engendrados. O mundo do crime, por exemplo, no qual Oliver se vê envolvido, é cruel e pernicioso, e muito embora tenha origem na desigualdade social, o menino não faz parte dele. Desde o início do romance o narrador nos dá pistas do quanto Oliver é diferente daquele mundo que o encarcerou. Para Jorge Amado não é bem assim, uma vez que os meninos que habitam o velho trapiche não são arregimentados por nenhum adulto cruel e bandido; por força da orfandade e do abandono, em certa medida, são eles mesmos “responsáveis” pela vida que levam. Nesse sentido, não lhes resta outra escolha a não ser viver como infratores da lei e da ordem pública.

A cumplicidade e o carinho com que o narrador nos coloca a par do cotidiano infeliz dos meninos do trapiche não o impedem de reconhecer os deslizes e as contradições da personalidade de cada um, como no trecho em que descreve a forma violenta com que Pedro Bala, apesar de reconhecido como um líder generoso e justo, obriga uma menina

que encontra na rua a fazer sexo com ele. Atitude que parece provocar, tanto no narrador quanto em nós leitores, o mesmo tipo de sentimento que impede um pai zeloso e justo de execrar o próprio filho em função de uma falha tão grave como essa. Depois que violentou a menina, culpa, tristeza e vergonha encheram o coração de Pedro Bala:

Ela apenas o olhou e seus olhos (apesar de ainda ir com ele e ainda estar apavorada) estavam cheios de ódio e de desprezo. Pedro Bala baixou a cabeça, não sabia o que dizer, não tinha mais desejo nem raiva, só tristeza no seu coração. Ouviram a música de um samba que um homem cantava na rua. Ela soluçou mais alto, ele foi chutando a arcaia. Agora se sentia mais fraco que ela, a mão da negrinha pesava na sua como se fosse chumbo. (AMADO, 2010, p. 92)

Outro momento que também expõe a contradição no que diz respeito aos sentimentos dos meninos é quando Professor e João Grande encontram a pequena Dora e seu irmão perambulando pelas ruas, sem ter para onde ir. Por insistência deles, ela os acompanha até o trapiche, onde se depara com o perigo de ser violentada pelo resto do bando, extremamente excitado com sua presença. Professor e João Grande, desesperados, partem para o enfrentamento.

Dora se chegou para junto de Zé Fuinha, que acordara e tremia de medo. Uma voz disse entre os meninos: — Professor, tú tá pensando que a comida é só pra tú e pro João Grande? Deixa pra nós também... Outro gritou: — Já tou com o ferro em brasa. Muitos riram. Um se adiantou, mostrou o sexo a João grande: — Vê como a bichinha está: Grande. Doidinha...

Com essa atitude, os dois meninos acabam por colocar em risco a integridade e o equilíbrio do grupo. A situação só é resolvida com a chegada de Pedro Bala, convencido por João Grande a proteger Dora — apesar de titubear algum tempo diante dos companheiros excitados.

Pedro Bala olhou para Dora. Viu os peitos, o cabelo loiro. — Tão com direito... — falou. — Arreda, João Grande.

O negro olhou Pedro Bala espantado. O grupo avançava novamente, agora chefiado por Pedro Bala. João Grande estendeu os

braços, gritou: — Eu como o primeiro que chegar aqui. Pedro Bala adiantou mais um passo: — Sai, Grande.
— Tu não tá vendo que é uma menina? Tu não tá vendo? Pedro Bala parou, o grupo parou atrás dele. Agora Pedro Bala olhava Dora com outros olhos. Via o terror no rosto dela. [...]. Pedro Bala disse baixinho: — É uma menina. (id, p. 172)

A entrada de Dora no grupo consagra o trapiche em arremedo da Terra do Nunca, lugar em que Pedro Bala exerce a função de um Peter Pan dos trópicos, um líder dos nossos meninos perdidos, para os quais não é permitido usufruir o direito a finais felizes.

A principal e mais comovente referência à história de Peter Pan, embora, em nossa avaliação, Jorge Amado tenha tentado disfarçar — talvez por conta de sua filiação ao partido comunista —, se dá no instante em que a menina Dora, com gestos e atitudes maternas, costura as roupas de Gato, um dos meninos do bando. “Virou-se, a camisa estava rasgada de cima a baixo. Dora mandou que ele sentasse, começou a coser no corpo dele mesmo”. (AMADO, 2010, p.175). Nesse momento, aos olhos dele, ela se converte em mãe carinhosa e zelosa daqueles meninos abandonados:

Esquece tudo, é apenas um menino de quatorze anos com uma mãezinha que remenda suas camisas. Vontade de que ela cante pra ele dormir... Uma daquelas cantigas de ninar que falam em bicho-papão. Dora morde a linha, se inclina para ele. (p.177)

Tal qual Wendy ao costurar a sombra de Peter Pan, antes de fugir com ele para a Terra do Nunca:

— Vou costurá-la para você, rapazinho — falou, embora o menino fosse da mesma altura que ela; em seguida pegou sua caixa de costura e se preparou para costurar a sombra no pé de Peter. — Acho que vai doer um pouco — avisou. (BARRIE, 2007, p.36)

No momento em que Pedro Bala determina que não poderia haver meninas no grupo, Dora, como uma Wendy dos pobres, também se oferece para cuidar dos meninos, embora não tenha histórias de fadas para contar-lhes:

— Amanhã ela vai embora, não quero menina aqui.

— Não — disse Dora. — Eu fico, ajudo vocês... Eu sei cozinhar, coser, lavar roupa (AMADO, 2010, p. 173)

— Muito bem — disse Wendy. — Vou fazer o possível. Entrem, crianças levadas. Com certeza estão com os pés molhados. Antes de pôr vocês na cama, dá tempo de eu terminar a história da Cinderela. (BARRIE, 2007, p. 89)

O conceito de infância explicitado pelos dois romances tem muito a dizer sobre seus escritores; se Dickens, diretamente atingido pelos efeitos nefastos da Revolução Industrial, concebeu uma personagem igualmente vítima do mesmo processo: um herói solitário e frágil que se viu jogado de um lado para o outro à mercê tanto da maldade quanto da caridade alheia, Jorge Amado, por sua vez, crítico da situação econômica do nosso Estado Novo, mas crente de que uma outra revolução surgiria da organização das camadas populares, engendrou heróis fortes e combativos, que lutavam todo o tempo para tomar as rédeas do próprio destino, como os Capitães da Areia; nesse sentido, representantes do pensamento de um escritor que via nessa infância desvalida o embrião do legítimo revolucionário. Daí o cuidado de Jorge Amado em não permitir que seus meninos marginais se tornassem meros lúmpens da sociedade, por isso os investiu de senso moral e ético, além de significativa pulsão de vida e capacidade crítica. Aspectos que nortearam, por exemplo, o desejo revolucionário de Pedro Bala e a fome de justiça de Volta-Seca.

Diferentes são os marginais que aprisionam Oliver, bando inteiramente desprovido de moral e ética; estes, sim, verdadeiros lúmpens da sociedade.

A fragilidade de Oliver, em oposição à crueldade e força dos bandidos londrinos, além de nos remeter a uma configuração narrativa que pode dialogar com alguns heróis dos contos maravilhosos, reafirma a visão romântica de Dickens, que pensou a infância como um período da existência em que o ser humano é frágil, dependente e submisso, como Oliver: um mero brinquedo nas mãos do destino, que, por sorte, conspirava a seu favor. Só depois de muita exploração, insulto e covardia, é que ele decide tomar as rédeas de sua vida e foge para Londres. Antes da fuga, porém, volta ao asilo para despedir-se de Dick, seu frágil amigo de infortúnio que morreu logo depois de sua partida. "Não diga que me viste, Dick — recomendou Oliver. — Estou fugindo. Bateram-me e maltrataram-

me, Dick: vou procurar a sorte muito longe daqui. Não sei onde” (DICKENS, 1983, p. 70).

Próximo à cidade, na esperança de conseguir um abrigo, ele se deixa aliciar por um dos adolescentes do bando de Fagin, cuja pretensão era incorporá-lo às atividades criminosas do grupo. A formalidade com que não só o narrador, mas também o pequeno bandido se dirigem a Oliver a fim de conquistá-lo para tão ignóbil tarefa constitui-se em mais um índice de confirmação da ironia de Dickens.

— Não te desespere por tão pouco — aconselhou o jovem cavalheiro. — Tenho de estar em Londres esta noite e conheço um jovem cavalheiro respeitável que ali vive, o qual te dará alojamento por nada, e sem nunca pedir o troco, mas isso se quem o apresentar for algum cavalheiro que ele conheça. (DICKENS, 1983, p.78)

Os tons com que os dois autores pintaram seus cenários também se constituem em importantes índices de comparação entre um romance e outro: se Dickens optou por tons sombrios nas descrições dos espaços — ruas, cortiços fétidos, prisões, asilos —, Jorge Amado insere suas personagens em cenário luminoso, onde a *noite é alva* (p.25) e os meninos, coloridos: brancos, negros, miscigenados e louros. Descrição que, a princípio, poderíamos atribuir apenas aos contextos diversos de cada narrativa — inverno londrino e verão brasileiro —, mas que, no entanto, nos parece ser muito mais resultado da opção estética de cada autor para narrar sua história, como podemos constatar nos trechos que destacamos dos dois romances, com destaque para o primeiro, onde o narrador de Jorge Amado se refere ao inverno na Bahia:

Nem parecia um meio-dia de inverno. O sol deixava cair sobre as ruas uma claridade macia, que não queimava, mas cujo calor acariciava como a mão de uma mulher. No jardim próximo, as flores desabrochavam em cores. (AMADO, p. 106)

Algumas casas, que se tinham tornado inseguras pela idade e decadência, só não caíam sobre a rua porque as escoravam enormes traves de madeira contra as paredes, firmemente plantadas na via pública; mas mesmo essas cavernas dismanteladas pareciam ter sido escolhidas para abrigos noturnos de alguns desgraçados... (DICKENS, p.53)

Os sinos já não tocavam as aves-marias que as seis horas há muito que passaram. E o céu está cheio de estrelas, se bem a lua não tenha surgido nesta noite clara. O trapiche se destaca na brancura do areal... (AMADO, p.28)

As sarjetas eram imundas. Os próprios ratos, que ali se encontravam a fossar a podridão, andavam desesperados de fome. (DICKENS, p.53-54)

Na praça, casais de namorados passeiam. Mães de família compram picolés e sorvetes, um poeta sentado perto do mar faz um poema sobre as luzes do carrossel. (AMADO, P. 67)

Não havia luz no quarto, mas um homem estava sentado em frente a um fogão vazio. Uma mulher velha também havia puxado um banco baixo para a lareira fria e estava ao seu lado. (DICKENS, p. 54)

É como se sobre Oliver recaísse todo o peso da atmosfera sombria da metrópole inglesa, clima que Dickens utilizou em vários de seus romances, ora como representação do que deveria permanecer encoberto, como as situações escusas protagonizadas pelos poderosos, ora como índices da miserabilidade de suas personagens, como a sujeira das ruas e dos interiores das residências, a umidade excessiva, a pouca ou nenhuma iluminação. Manifestação literária do “fog” londrino, tão bem manipulado por Dickens. (GAY, p. 34)

Em Jorge Amado, mesmo nos trechos mais pesados, nos momentos em que tudo parece dar errado, ou que a morte assombra os meninos, o colorido tropical se faz presente; sem, no entanto, prejudicar a composição estética da obra, como no capítulo intitulado “Filha de Bexiguento”, em que o narrador descreve a matança que a epidemia de varíola promoveu no morro:

A música já recomeçara no morro. Os malandros voltavam a tocar violão, a cantar modinhas, a inventar sambas que depois vendiam aos sambistas célebres da cidade. [...] Durante algum tempo tudo cessara no morro para dar lugar ao choro e lamentações das mulheres e crianças. (AMADO, p. 163)

Ou ainda quando Dora, momentos antes de morrer, pede que Pedro Bala a pos-sua:

— Tu sabe que sou moça? A mão dele pousada nos seus seios, os corpos juntos. Uma grande paz nos olhos dela: — Foi no orfanato... Agora posso ser tua mulher. Ele a olha espantado: — Não, que tu tá doente... — Antes de eu morrer, vem...— Tu não vai morrer. — Se tu vier, não. (p. 215)

Além desses, outros momentos líricos dão conta de suavizar a cruel trajetória dos meninos do trapiche abandonado, como no dia em que brincaram no carrossel de um parque de diversão que chegara à cidade.

O Sem-Pernas botou o motor para trabalhar. E eles esqueceram que não eram iguais às demais crianças, esqueceram que não tinham lar, nem pai, nem mãe, que viviam de furto como homens, que eram temidos na cidade como ladrões [...]. Esqueceram tudo e foram iguais a todas as crianças, cavalgando os ginetes do carrossel, girando com as luzes... As estrelas brilhavam, brilhava a lua cheia. Mas, mais que tudo, brilhavam na noite da Bahia as luzes azuis, verdes, amarelas, roxas, vermelhas do Grande Carrossel Japonês. (p. 80)

Mesmo entregues à própria sorte e expostos a todo tipo de infortúnio, a vida dos nossos heróis baianos é pontuada por pequenos intervalos de felicidade e devaneio. Suspensão temporal que resgata a infância de cada um deles. Diferente é o caso de Oliver, aprisionado, praticamente durante todo o romance, a sua sina de órfão indefeso e miserável, para o qual a infância não se colocava nem como um breve intervalo na lida diária. Todavia, esse aprisionamento não lhe roubou o direito a um final feliz. Adotado e amado por seu protetor, pode, finalmente, viver feliz para sempre dentro das páginas do romance.

Desfecho diferente tiveram os meninos do trapiche abandonado, já que a convicção política de seu autor não lhe permitiu encerrar o destino de cada menino do bando dos Capitães da Areia nas últimas páginas do romance. Volta-Seca juntou-se ao bando de Lampião, até ser capturado pela polícia, depois de cometer mais de trinta assassinatos; Professor virou pintor no Rio de Janeiro; Sem-Pernas suicidou-se para não ser preso; Pi-

rulito virou frade; Gato, junto com sua amada, foi viver de dar golpes nos coronéis do cacau, e Pedro Bala tornou-se um combativo sindicalista do cais. Disposto a mudar o destino dos pobres, virou dirigente de vários partidos clandestinos e organizador de greves por todo o país; até que foi encarcerado em uma colônia penal, de onde conseguiu fugir.

Ao fim e ao cabo, o narrador do romance dá lugar aos jornais da época; são eles que nos contam o destino de cada um dos Capitães da Areia. E assim o romance termina como começou, confundindo realidade e ficção. Projeto estético de um escritor que criou sua infância de papel para além do universo ficcional.

OLIVER TWIST AND THE *CAPITÃES DA AREIA*

ABSTRACT:

The purpose of this work is to establish a line of investigation on the literary representation of the poverty in the childhood or the “poor childhood”, according to the author, in order to deepens the questions concerning the subject. It is also an attempt to exert a search for the differences and similarities among the various forms in order to comprehend such childhood. The paradigm for the analysis includes Europeans and Brazilians epics, which have the “poor childhood” as the main focus and their lack of the necessary resources for surviving in a more dignified

KEYWORDS: Childhood, Literature, Poverty.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

BARRIE, J.M. *Peter Pan e Wendy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1889.

BILAC, Olavo; NETTO, Coelho. *Contos Pátrios*. 27. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931.

DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Boitempo, 2010.

GAY, Peter. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. Trad. de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1991.

PROPP, Vladímir. *Comichade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

SWIFT, Jonathan. *Modesta proposta e outros textos satíricos*. São Paulo: UNESP, 2002.

Recebido em 24/07/2012.
Aprovado em 14/10/2012.